

Mime et danse : diachronie et ontogénèse

William Weiss

Volume 15, numéro 1-2, avril 1979

Théâtre des commencements ...

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036679ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036679ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Weiss, W. (1979). Mime et danse : diachronie et ontogénèse. *Études françaises*, 15(1-2), 35-56. <https://doi.org/10.7202/036679ar>

mime et danse : diachronie et ontogénèse

WILLIAM WEISS

À une époque où l'expressivité corporelle est de plus en plus questionnée et théorisée — que ce soit dans le domaine de l'art ou de la thérapie — il paraît important d'y discerner certaines catégories ou manifestations particulières propres à constituer sinon des genres, du moins des pratiques spécifiques. Le mime n'échappe pas à cette problématique. Faisant, depuis quelques décennies, l'objet d'un renouveau qui a entraîné la création de nombreuses écoles, cet art qu'on dit parfois mineur en vient, malgré les protestations de ses maîtres, à être assimilé à des genres plus officiels, en particulier la danse.

Ce n'est pas bien sûr un hasard. Danse et mime sont tous deux des arts corporels qui vont parfois jusqu'à s'emprunter des formes : telle troupe moderne danse, par exemple, sans musique. Au regard de l'histoire, la confusion se justifierait presque. Le théâtre de l'antiquité se composait en partie de danse et utilisait également le mime. La pantomime romaine était en même temps mime et danse, danse expressive élaborant des sujets précis, tout comme certaines chorégraphies modernes qui, elles aussi, racontent des histoires, expriment toute une gamme de sentiments, d'émotions et d'espoirs. Mime

et danse sont probablement issus du rituel ancien. Les sociétés primitives utilisaient et utilisent encore la danse dans le rituel religieux ou dans leurs fêtes. Entre la définition que donnait Platon de la danse et celle que donne Jean-Louis Barrault de la pantomime, il existe plus qu'une ressemblance. Pour Platon la danse était « l'imitation de tous les gestes et de tous les mouvements que l'on peut faire » ; Jean-Louis Barrault définit la pantomime comme « la représentation de vie tout entière par le moyen du corps humain »¹. On peut remarquer que ces définitions sont à la fois restrictives et imprécises. Restrictives parce que le corps humain, seul outil de ces deux arts, est après tout limité dans son expression. Il ne saurait rendre les subtilités de la pensée, subtilités que le langage seul maîtrise et en même temps suscite. Imprécises, parce que le corps humain est aussi un organe de communication sociale par lequel gestes, attitudes et mouvements peuvent acquérir une signification codifiée dont la représentation théâtrale peut faire usage. Cependant, lorsque l'on se propose de représenter « toute la vie », il est bien évident que la gamme des signifiants corporels peut exprimer la réalité de la vie quotidienne dans son acception sociale aussi bien que la stylisation de la vie intérieure, voire de sentiments métaphysiques. Dans ce dernier cas, le message corporel peut devenir hermétique, ou accessible seulement à un groupe d'initiés.

Historiquement cependant, il semble possible d'opérer une première distinction entre danse et mime en termes de spécialisation thématique, les deux genres ayant développé des codes d'expression différents à partir du même instrument. Ainsi, lorsqu'il s'agit de représenter la vie quotidienne, c'est au mime et à la pantomime qu'on fera appel. Le domaine de la corporéité indicible ou du symbolisme métaphysique s'accommodera mieux de la danse. Disons pour l'instant que plus on tend vers le réalisme, plus le traitement devient comique ; inversement, pour un sujet abstrait, c'est le sérieux qui prime. C'est dans cette différenciation thématique que l'on peut situer une première ligne de démarcation entre danse et

1. J.-L. Barrault, « De l'Art et du Geste », Paris, *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 20, 1957, p. 96.

2. M. Jousse, *l'Anthropologie du geste*, Paris, Resma, 1960.

mime, partage incertain qui n'élimine pas des aires nébuleuses où les deux genres se mêlent jusqu'à se confondre. Une analyse diachronique des deux phénomènes permet d'élucider cette relation.

ÉTUDE DIACHRONIQUE

Il existe une abondante littérature qui voit l'origine de la danse et du mime comme spectacle dans les rituels religieux de la plus lointaine antiquité. Ces rituels peuvent encore être observés chez certains peuples qui pratiquent des rites, en relation avec les saisons, avec des divinités et avec des événements importants de la vie. Plus généralement on peut dire à l'appui de cette hypothèse historique que le mouvement expressif accompagne, à des degrés différents selon la culture, les paroles de tout être humain. Marcel Jousse voit dans ce phénomène qu'il appelle « mimisme » une relation primordiale de l'homme avec l'univers environnant et surtout une relation d'apprentissage². Ni spectacles, ni réjouissances, les danses primitives étaient avant tout à l'origine un événement communautaire dont la fonction était d'évoquer ou de mimer un objet sacré. À ce stade, danse et mime ne se différenciaient pas.

Succédant à ce passé obscur et lointain, on assiste dans le temps à une dichotomie qui se crée à l'intérieur des manifestations corporelles de plusieurs civilisations. Si l'on s'en tient à l'occident et plus particulièrement à la Grèce antique on remarque une évolution au cours de laquelle danse et mime, d'événements d'ordre strictement religieux qu'ils étaient, deviennent de véritables spectacles. Ce processus de distinction entre acteur et spectateur ne relève pas du cadre de cette étude. Cependant, on peut constater que la danse reste toujours plus proche de son origine religieuse que le mime qui se situe radicalement à son opposé. Il se spécialise en effet très tôt dans le traitement burlesque, irrévérencieux et même obscène des légendes héroïques et divines ou des actions de la vie quotidienne. Le théâtre mimique ancien a d'abord pour fonc-

tion de ne rien rejeter, d'imiter totalement la vie, bonne ou mauvaise, sans souci des restrictions morales, sans aucune censure. Il se distingue alors radicalement de la tragédie et de la comédie car sa représentation de la vie est fondamentalement non moralisatrice et non didactique³. Le mime de l'Antiquité est aussi très différent formellement de la danse, bien que, comme elle, il devienne une forme de représentation. Il acquiert en effet une spécificité dramatique, c'est-à-dire une conscience de la vie qui est étrangère à la danse. Comme forme dramatique il exprime les aspects fondamentaux de la conscience : sensation, prise de conscience et aspiration, ce que Susan Langer appelle « le sens pur de la vie » et qui est l'expression sous-jacente au « rythme comique »⁴. Ce sens ou « jouissance », c'est le sentiment de la nature organique qui excite chez l'individu ses instincts de préservation et son désir de survivre.

La danse émane de ce même rythme animal de l'existence : sa gamme s'étend de l'immobilité du sommeil à l'intensité du spasme, de la rage à l'extase de la volupté. Mais contrairement au mime comique elle ne maîtrise pas consciemment dans ses structures symboliques un univers qui, dans ses variations, est après tout menaçant. Cette relation émotionnelle profonde avec l'univers est assumée, organisée même chez l'être humain par le biais de la pensée. C'est ce défi lancé aux dangers de la nature et de la société que relève le « rythme comique », rythme qui caractérise le mime dans sa forme spectaculaire.

Le tragique, par contre, est l'expression d'un accomplissement irrévocable. Forme fermée et sans appel, conscience de l'inévitable désintégration de la vie, elle implique un sens moral et des sacrifices⁵. Cette conscience qui est une manifestation supérieure de la culture ne peut être rendue par des

3. A. Nicoll, *Masks, Mimes and Miracles*, New York, Cooper Square Publishers, 1963.

4. S. Langer, « The Comic Rythm », dans *Feeling and Form*, New York, Charles Scribner's Sons, 1953, p. 326-350.

5. M. Scheller, « On the Tragic », dans *Tragedy*, Pennsylvania, trad. Bernard Stambler, R.W. Corrigan, Ed., Chandler, 1964.

formes qui représentent avant tout « le sens de la vie ». C'est pourquoi il y a dans l'expression « danse tragique » ou « mime tragique » une contradiction de termes.

Cette première analyse peut être confirmée par l'histoire du genre. Les premières manifestations du théâtre mimique trouvent leur origine dans le *cômos*, cortège bachique composé de mascarades qui laissait au peuple l'occasion de se livrer au plaisir et à l'ivresse dans des improvisations burlesques et érotiques à l'occasion des fêtes dionysiaques. Les nombreux développements de cette forme au cours de dix siècles — jusqu'à ce que l'avènement de la chrétienté l'interdise — confirment sa relation intime et critique à la vie et à la société. C'est une forme épisodique, ethnique qui puise sans retenue son inspiration dans des détails piquants et absurdes dont elle se moque au travers du comportement paradoxal et stéréotypé de ses personnages. Le développement du mime ancien est fonction de sa vocation comique et de son étourdissante vitalité. Pour faire rire tous les moyens sont bons : costumes, masques, phallus, danses, acrobatie, chanson et jonglage. Tous les sujets sont permis : satire politique et sociale, cocuages, burlesque mythologique, obscénité. Une de ses caractéristiques les plus remarquables réside dans l'élaboration de personnages types dont certains peuvent être retrouvés jusque dans la *commedia dell'arte* et même dans certaines figures modernes de clown. La nécessité de fixer une typologie des personnages s'explique essentiellement par la forme de ce genre : pour un théâtre d'improvisation il faut avant tout une gamme, c'est-à-dire, des personnages prédéfinis. Cependant, la nature même de cette manifestation exige que ces personnages soient représentatifs de l'environnement social. Lorsque les personnages mythologiques, premiers sujets des railleries désacralisantes, ne représentent plus la foi populaire, le mime s'attaquera à une typologie plus laïque. Bergson a déjà remarqué que « c'est dans le vaudeville et la farce que la comédie tranche sur le réel »⁶. Si le mime tend vers le réalisme et le

6. H.-L. Bergson, « Le rire », dans *l'Art du théâtre*, Odette Aslan Éd., Paris, Seghers, 1963, Fac-similé 1899, p. 96.

comique, la danse quant à elle suit une évolution radicalement différente. Franklin Stevens lie le sort de la danse à la disparition du monde païen :

En Europe, toutefois, l'avènement du christianisme a entraîné la dissociation de la danse et de la religion. Au ^{xiii}e siècle, l'Église, qui avait jadis bien accueilli la danse parmi ses propres rites commença à la condamner de façon absolue comme un héritage du « paganisme ». Souvent les danses elles-mêmes subsistaient mais leur sens religieux se perdit. [...] Ces versions séculières n'avaient plus de signification rituelle. Spontanées, provoquées par le besoin de s'exprimer par le mouvement et de se joindre aux autres dans le mouvement, elles traduisaient et renforçaient le sentiment collectif aux moments importants de la vie ⁷.

La danse, pendant la longue nuit médiévale des interdits religieux, cesse d'être un objet de représentation. Ayant perdu conscience de son origine première, elle ne garde des structures symboliques du mouvement que le plaisir kinesthésique, seul témoin d'une expressivité cachée. Les schèmes corporels qui la composent deviennent par conséquent abstraits. Sans signification religieuse, la danse ne représente plus que le plaisir biologique du mouvement, que la manifestation par excellence d'une rencontre collective. C'est cette perte de ses objets premiers d'expression, de sa nature imitative, qui permet à la danse de se développer hors des contraintes d'un signifié conscient. Elle peut dès lors construire à son gré des schèmes cinétiques dans l'espace, développement singulier dont le ballet classique est un des avatars. Comme son contemporain mimique, la *commedia dell'arte*, le ballet de cour reflète les règles de son milieu. Pour la *commedia*, il s'agit de personnages types qui évoquent une certaine typologie sociale issue du folklore de certaines régions caractéristiques d'Italie. Pour le ballet, ce sont l'étiquette de cour et les idéaux de l'amour courtois que manifestaient le menuet, la gaillarde, la pavane.

7. F. Stevens, « Du rituel au ballet », dans *Dialogue*, vol. 9, n° 2, 1978, Dossier : le monde de la danse, Washington, International Communication Agency, 1978, p. 20-33. Voir aussi *idem*, *Dance as Life*, Harper and Row.

Cependant, au-delà de ses sources d'inspiration sociale et avec l'avènement du ballet professionnel sous Louis XIV, la danse peut s'enrichir sans contraintes. D'une part, elle devient alors un spectacle dont l'exécution est réservée aux spécialistes du mouvement, d'autre part, elle peut s'adjoindre des figures qui exigent de la virtuosité ou des attitudes sculpturales. Comme la musique à la même époque, la danse est dès lors libre d'accueillir toutes les variations, en l'occurrence, toutes les possibilités cinétiques du mouvement. La danse cependant n'a pas saisi immédiatement cette nouvelle liberté. Aussi, et assez étrangement Noverre au XVIII^e siècle défend-il le « ballet d'action » dans lequel le mouvement sert à la progression dramatique d'un thème plus qu'à la démonstration d'une virtuosité technique. Sous l'influence de Noverre, des thèmes dramatiques ont enrichi la danse de nouvelles techniques et d'une expressivité plus profonde. Cependant, d'un point de vue historique, cette évolution renforcée par le romantisme du début du XIX^e siècle représente en quelque sorte un pas en arrière. En utilisant plus d'éléments de pantomime, en se fixant pour tâche de raconter des histoires, la danse redevient imitative.

Ce phénomène de l'intervention d'autres disciplines au sein d'un art constitué est à la base de toutes les formes du spectacle. Lorsque Noverre déclarait « la guerre aux habitudes », il s'attaquait précisément à la tendance qu'a une forme spectaculaire de devenir sclérosée, confiante en sa seule technique et perdant par là toute expressivité. Ce problème ne saurait se poser pour une forme d'expression communautaire : il n'est pas question par exemple de réformer les danses folkloriques. Si pour la danse, comme pour tout spectacle, le besoin d'une réforme apparaît sporadiquement, c'est que le plaisir de l'exécutant et celui du spectateur sont radicalement différents. Danser pour soi c'est d'abord se faire plaisir. Quand il regarde le danseur, le spectateur attend de celui-ci une certaine capacité à lui transmettre son expérience. L'art, même professionnel, peut avoir deux natures : l'une communicative, lorsque l'artiste fait partager son expressivité au spectateur, l'autre, individuelle, lorsque l'expressivité de l'artiste n'est

mise au service que de ses propres besoins. Le fait que, pendant des siècles, il y ait eu des acteurs ou des musiciens amateurs confirme cette dualité de l'activité artistique. De nos jours la pédagogie et la thérapie ont utilisé ce phénomène pour développer l'expression corporelle, le psychodrame, la musicothérapie, etc. Lorsqu'une forme d'art est soumise à la participation du public, l'évolution de la société l'oblige à se réformer, à rechercher d'autres formes de renouvellement.

C'est ainsi qu'au début du ^{xx}e siècle Isadora Duncan s'insurge contre un type de danse qui, un siècle plus tôt était jugé par le public comme des plus expressifs ; que Fokine, le chorégraphe russe, essaie de briser le carcan du ballet classique en s'inspirant à son tour du théâtre, mais en estimant que les séquences mimées jusque-là seulement avec les mains devaient être relayées par le corps tout entier. Cependant, le premier à exiger que le ballet classique soit épuré de toute préoccupation littéraire ou illustrative fut George Balanchine. Cet ancien chorégraphe des Ballets russes de Diaghilev, après son installation aux États-Unis en 1934, s'est évertué à démontrer par ses chorégraphies que « le matériau de la danse, c'est la danse elle-même ». Déjà quelques années auparavant en Allemagne, Oscar Schlemmer avait effectué des recherches formelles inspirées de la technologie dans le but de dégager les principes élémentaires et fonctionnels du corps dans l'espace ⁸. Le Bauhaus, son atelier-école, était consacré à l'étude de la spatialité du mouvement, non pas à partir d'une quelconque émotion motrice, mais à partir des possibilités concrètes du corps considéré comme un matériau. Après les idées d'Appia, Craig et Le Corbusier concernant l'espace, la couleur, la lumière, le son et la forme, après les découvertes de Jacques-Dalcroze concernant la rythmique corporelle ⁹, le mouvement corporel était prêt à s'orienter dans l'abstraction.

Le mime, quant à lui, se trouve prêt lui aussi, au début des années 1930, à explorer, après un cheminement hésitant,

8. O. Aslan, *l'Acteur au ^{xx}e siècle*, Paris, Seghers, 1974, p. 180.

9. E. Jacques-Dalcroze, *le Rythme, la musique et l'éducation*, Lausanne, Foetish Frères S.A., 1965.

l'expérimentation systématique de toutes ses possibilités d'expression. Après deux cents années glorieuses de succès, la *commedia dell'arte* était, au XVIII^e siècle, un art périmé. C'est grâce à des circonstances historiques particulières et surtout grâce à un praticien de génie, le mime Jean-Gaspard Deburau que l'art mimique retrouve son audience. La « pantomime blanche » que Deburau avait portée à un haut degré de raffinement et d'expressivité était l'héritage d'une querelle entre la Comédie française et les acteurs de *commedia* des théâtres de foire au XVIII^e siècle. Pour éviter leur concurrence, les Comédiens français avaient obtenu que l'on interdise l'usage de la parole à ces arlequins qui furent bannis de Paris. À l'époque de Deburau, qui joua à Paris au Théâtre des funambules entre 1816 et 1846, bien que l'interdiction n'existât plus, la pantomime muette continuait à être présentée entre des numéros d'acrobatie sur la corde. L'apport de Deburau se mesure aux modifications qu'il a fait subir au personnage de Pierrot, caractérisé jusque-là par sa bêtise, sa méchanceté, sa maladresse et son aptitude à recevoir constamment des claques et des coups de pied. Deburau le rend plus doux, nuance son immoralité par une sobriété de mouvement qui le rend froidement satirique et parfois mélancolique. L'art de Deburau attirait non seulement le grand public mais aussi certains tenants du romantisme. Théophile Gautier, grand admirateur de Deburau, a avoué que sans les funambules il n'aurait jamais écrit le livret du ballet *Giselle* ¹⁰. Manifestations contemporaines, pantomime et ballet romantique ont cependant une nature radicalement différente. Alors que la ballerine tente de lutter contre la pesanteur en s'élevant toujours plus haut, Deburau lui n'a pour but que de se faire comprendre du public en substituant aux mots un langage gestuel. À cette époque encore, l'esprit sous-jacent de la pantomime est toujours le comique. Comme l'indique Barrault « la pantomime peut exprimer une faillite, une faiblesse, mais c'est pour rendre le personnage plus humain. Elle peut contenir des éléments tragiques mais

10. J. Svehla, « Jean Gaspard Deburau, The Immortal Pierrot », dans *Mime Journal*, n° 5, Spring Green, The Valley Studio, 1977, p. 18.

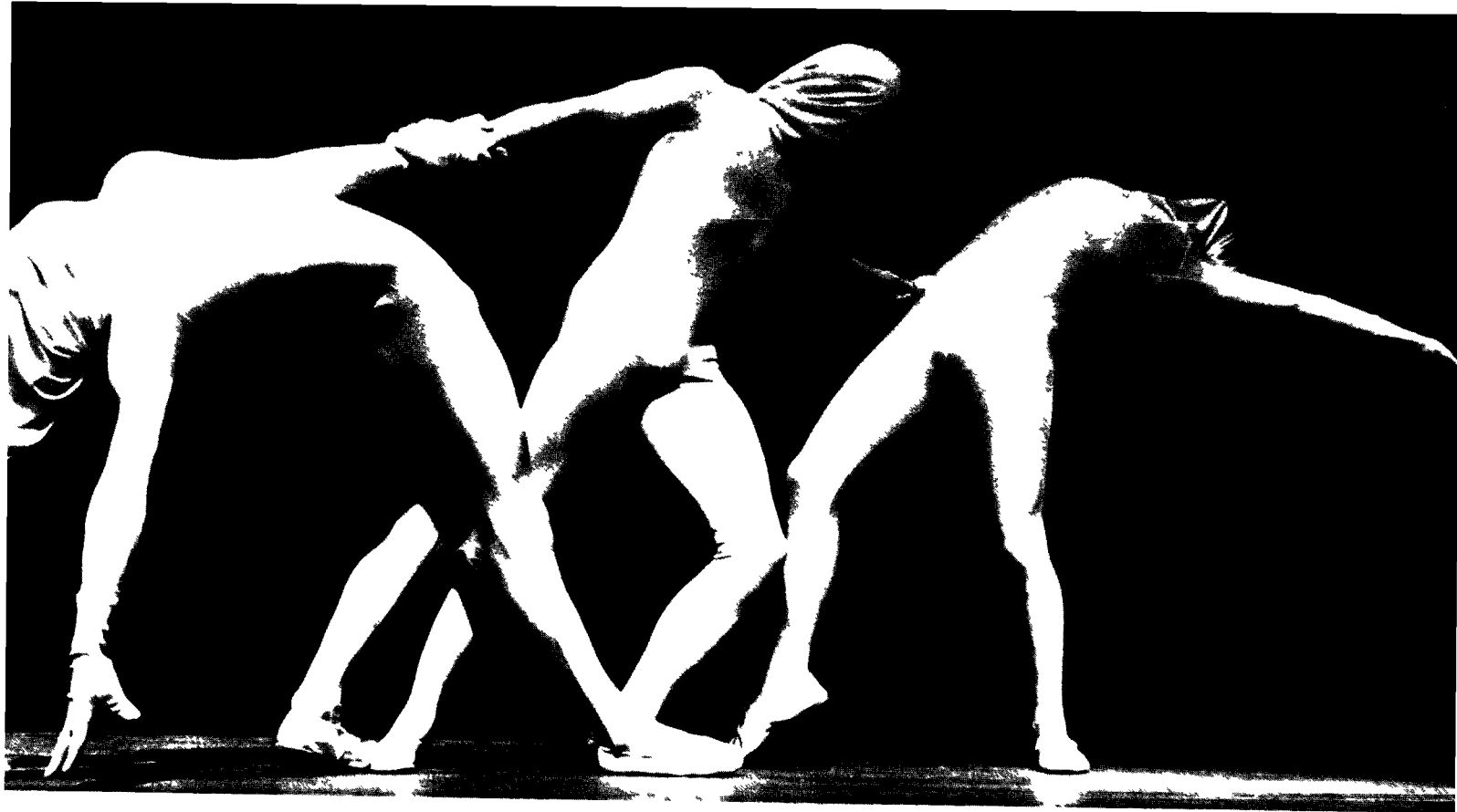
qui seront traités par une pirouette, avec esprit. Le tragique de la pantomime est plus atroce que tragique » ¹¹.

Même lorsque le mime traite de thèmes réalistes, la stylisation que crée le mouvement corporel n'en demeure pas moins évocatrice, faisant appel, comme le jeu des marionnettes, à l'imagination du spectateur. Ce processus, cependant, ne saurait être réalisé sur une thématique issue d'une sphère mentale différente, c'est-à-dire comportant un sens tragique que seuls les mots pourraient exprimer. Si le Pierrot de Deburau est impuissant, c'est pour mieux développer une agilité mentale et un masque qui lui permettent de survivre dans un monde hostile. Cependant, au cours du drame, il ne connaît pas d'évolution psychologique, pas plus que des conflits moraux. L'enjeu de la fable est clair : c'est la ruse seule qui permet aux faibles de sortir victorieux de leur combat contre les forts, ce n'est ni leur lutte intérieure ni leur déchirement passionnel. La pantomime, elle aussi, perdra son public et pendant longtemps, le seul continuateur de l'art mimique sera le clown de cirque. Ce n'est que lorsque les hommes de théâtre du xx^e siècle, tels Meyerhold, Craig et Copeau, cherchent à redécouvrir les possibilités d'expressions du corps de l'acteur que le mime trouve une nouvelle modalité d'existence.

Meyerhold pratique dans son Studio les techniques d'improvisation inspirées d'abord de la *commedia dell'arte* puis plus tard, à partir d'études technologiques, il élabore sa méthode corporelle de la biomécanique. Craig, dans son éphémère école florentine accordera lui aussi la plus haute importance à l'étude du mouvement corporel. Mais c'est à Copeau que revient l'honneur d'avoir recréé le mime en obligeant ses élèves à improviser visage masqué. Un de ses élèves, Étienne Decroux, reprend à son compte ces expériences et leur donne un développement tel qu'il fonde l'art moderne du mime.

Étienne Decroux qui est tout à la fois le « philosophe, le pédagogue, le théoricien, le grammairien et le mime de la

11. J.-L. Barrault, Interview à paraître dans *Mime, Mask and Marionnette*, New York, Marcel Dekker, mars 1969.



Théâtre de l'Entrecorps (1978).

(Photo : Denis Larocque)

mime » ¹² élabore depuis cinquante ans une forme particulière qu'il appelle le *mime corporel*. Cette forme est radicalement et volontairement différente de toutes les formes mimiques auxquelles nous avons fait allusion. À la base de la recherche de Decroux il y a un refus catégorique de la pantomime : « ce jeu du visage et des mains qui semblait vouloir expliquer des choses mais auquel les mots manquaient » ¹³. D'autre part, selon lui, l'art se doit d'être avant tout sérieux et même tragique. Citant Corneille et Shakespeare, il affirme : « nous devons voir sur scène le portrait de notre douleur pour en être soulagés » ¹⁴. S'inspirant du sport, de la danse, du cirque, d'études sur la statuaire et l'architecture, il prône, à l'instar des artistes de son temps, l'abstraction : « Pour que l'art soit, il faut que l'idée de la chose soit donnée par une autre chose » ¹⁵. Le triomphe de l'esprit sur le corps doit apparaître au travers d'une épuration des lignes, de la clarté et de la mesure du dessin dans l'espace. « La géométrie est digne d'un culte puisque sur la scène où l'on agit sans dire, elle est symbole de la Raison et du Devoir ». Nous sommes loin de l'esprit dionysiaque du mime ancien. De fait, Decroux définit son art au-delà des limites du domaine théâtral. Bien que d'inspiration dramatique, c'est de mouvement abstrait qu'il s'agit. Il n'est pas étonnant encore que Decroux réaffirme nettement la différence entre mime et danse. Selon lui, la nature musculaire du mouvement chez le mime est radicalement différente de celle du mouvement du danseur. Le mobile des deux arts les sépare : la danse doit dégager une certaine joie alors que le mime est « un plongeon dans l'acte ». S'ils utilisent des éléments voisins, c'est pour mieux se les approprier : le mouvement saccadé ou fondu du mime ne ressemble en rien au mouvement saccadé et au fondu de la danse. Car l'essence

12. J. Dorcy, *J'aime la mime*, Paris, Denoël, 1963, p. 17.

13. E. Decroux, « The Origin of Corporeal Mime » (interview), dans *Mime Journal*, nos 7, 8, Allendale, Grand Valley State Colleges, 1978, p. 9.

14. *Ibid.*, p. 60.

15. E. Decroux, *Paroles sur le mime*, Paris, Librairie théâtrale, (Gallimard), 1963, p. 48. Pour les citations suivantes, *ibid.*, p. 66-76.

du mime selon Decroux réside dans l'acte, dans l'effort ; par contre, l'essence de la danse appelle la spontanéité. Si le mouvement du mime doit toujours aller jusqu'au bout de ses possibilités, la danse au contraire est une balle qui rebondit avant d'avoir fini sa flexion au sol, un aller qui se fait en songeant au retour ». Il n'y a donc ni coupure ni essence de l'acte dans la danse mais plutôt un enchaînement raisonné et un jeu musculaire spécifique que Decroux compare à une « diphtongue musculaire ». Le mime, lui, a pour fonction de différencier des mouvements bien définis dont chacun est à lui seul un acte, une opinion, une décision. Sa théorie peut se résumer par cet aphorisme : « La danse c'est une évasion, le mime une invasion ». Pour Decroux donc « le mime assure le portrait du travail, la danse le portrait du plaisir » ; la danse reste limitée à l'expression de la joie.

C'est la première fois qu'un mime s'attache à distinguer théoriquement son art de celui de la danse. Pour le néophyte, cette distinction est nécessaire car il lui est très difficile comme spectateur de la percevoir. Ce qui ne veut pas dire que le mime abstrait se soit infiltré dans le domaine de la danse. Le problème réside plutôt dans l'incroyable développement que celle-ci a subi depuis les années 1930.

C'est à cette période en effet que Martha Graham invente un vocabulaire chorégraphique totalement nouveau ¹⁶. Le ballet classique dans sa codification était devenu une expression internationale. La danse moderne se présente comme résolument personnelle. Il est vrai que depuis le romantisme la danse avait déjà cessé d'être ethnique, cependant elle était conçue à partir d'une tradition. L'artiste de danse moderne est dorénavant libre d'élaborer ses propres codes en fonction de ses besoins spécifiques d'expression. C'est au spectateur de lire l'artiste, de décoder son expression, expression hermétique puisque individuelle, abstraite puisque les signes consacrés sont abandonnés. Cette liberté nouvelle a suscité des courants très différents.

16. A. Kisselgoff, « Tendances de la danse américaine », dans *Dialogue*, p. 38.

Pour Martha Graham, le mouvement est le médium de l'émotion intérieure. Si elle s'inspire de sources dramatiques, c'est non pas pour mimer un récit mais pour donner une substance physique aux choses ressenties. C'est ainsi que Doris Humphrey et elle ont entrepris de développer une esthétique dont les thèmes reflètent les tensions de la vie américaine. Elle adopte ainsi le principe cinétique de la contraction et du relâchement en accord avec le rythme respiratoire. Quant à Doris Humphrey qui se soucie d'évoquer les conflits sociaux, elle adopte le principe de l'équilibre et du déséquilibre dans ses relations avec la pesanteur. Conceptuellement, on n'est pas loin de la technique decrousienne. Pendant les années 1950, Alwin Nikolais affirme dans l'esprit du Bauhaus et en réaction contre la psychologie, que la danse doit être « du mouvement, non de l'émotion »¹⁷. Son vocabulaire cinétique ne ressemble en rien à un langage du corps car il repose sur une conception de l'homme comme partie du mécanisme universel. Merce Cunningham va plus loin encore : selon le principe que la frontière entre la vie et l'art est indistincte, il demande à ses danseurs d'improviser chaque soir sur une musique inconnue.

Étant donné ces nouvelles dimensions de la danse contemporaine la distinction entre danse et mime semble s'estomper. Tant sur le plan thématique que sur le plan formel : Decroux conçoit une chorégraphie intitulée *les Arbres* tandis que Martha Graham conçoit un ballet à partir d'une fable dramatique, celle de *Médée*. Quant aux différences de code et de technique elles ne sont pas plus sensibles que celles qui distinguent les différents styles de danse contemporaine. Cependant, si on examine les paroles de Decroux, on perçoit que la différence entre danse et mime ne se situe pas au stade du spectacle achevé mais dans l'attitude qui préside à l'élaboration créatrice. Pour le mime contemporain, en effet, le geste est un engagement plutôt qu'un commentaire, acte par lequel il veut agir sur l'univers, alors que le danseur se donne

17. A. Kisselgoff, « Tendances de la danse américaine », dans *Dialogue*, p. 40.

pour mission d'exprimer l'action de l'univers sur lui et à travers lui. Le danseur reflète le monde, le mime le modèle.

La technique decrousienne, malgré elle, a enrichi son ancêtre méprisé, la pantomime, qui a connu un succès international grâce à Bip, personnage type de Marcel Marceau. De plus, la conception decrousienne n'a pas été sans susciter un contre-mouvement. L'école de Jacques Lecoq par exemple cherche à réinsérer sa pédagogie sur le port du masque, renouant par là avec l'inspiration de Copeau, et explore les possibilités de l'expression vécue hors des contraintes d'un code préétabli. Cette réaction est à l'origine de nouvelles formes de théâtre mimique comme le théâtre de masques abstraits qui peuvent aller jusqu'à envelopper le corps tout entier, forme développée par la compagnie Mummenschanz ; c'est à cette réaction également que l'on doit la création d'un clown moderne comme Dimitri ou Turba. Dans ces dernières manifestations, le mime renoue avec ses origines comiques.

La recherche decrousienne d'un mime tragique a abouti à l'abstraction du mouvement, à la même époque la danse moderne tend elle aussi vers l'abstraction de la forme. Mime contemporain et danse moderne sont sans aucun doute de nature sérieuse plutôt que comique selon les propos de leurs créateurs. Il en va différemment selon la perception du spectateur. Celui-ci ressent certes un plaisir esthétique devant la beauté formelle, ou kinesthétique devant l'harmonie du mouvement, intellectuel peut-être dans le déchiffrement de certains thèmes. Mais il ne perçoit jamais un conflit moral ou le poids d'une fatalité. Ainsi comme à leur origine, et bien que leur technique soit différente, danse et mime se confondent. Renforçant cette confusion, les dernières évolutions de la danse qui se caractérisent par le souci de réintégrer des éléments dramatiques, n'hésitent pas à faire place à l'humour. Il est significatif que certaines compagnies se présentent comme groupes de « danse théâtre » à la recherche non pas de gestes dénotatifs mais de signes spatiaux à contenu dramatique.

Même si à la représentation la différenciation entre les deux genres semble difficile, elle demeure constamment réaffir-

mée par leurs praticiens qui se réfèrent toujours à une distinction de nature. On peut donc formuler l'hypothèse que la clé de cette problématique distinction esthétique pourrait être recherchée chez les spécialistes du développement de l'être humain. Bien que cette approche puisse paraître étrange, sa justification se trouve dans le fait que, comme nous l'avons constaté plus haut, au-delà d'une différence esthétique, mimes et danseurs se distinguent par leurs *attitudes* envers leur objet de création. Dans cette perspective, une analyse comparée des deux pratiques étudiées peut et doit tenir compte des motivations ultérieures et des forces psychologiques qui incitent tout être humain à la création artistique. C'est ainsi que la psychologie reconnaît aux premières années de vie d'une personne les sources de sa personnalité et de son comportement ultérieur. En effet, toutes les activités artistiques peuvent être retracées à certaines phases du développement de l'enfant où elles se manifestent comme des expressions de ce développement. Tous les bébés sont, par exemple, « des acteurs » dans la mesure où ils pleurent pour obtenir quelque chose, ils rient pour charmer ou pour attirer l'attention sur eux. Selon les psychanalystes, les activités artistiques peuvent être situées dans ces premières phases de la vie lors d'un arrêt de développement causé par un traumatisme. Par exemple, un grand nombre de psychanalystes voient l'origine de l'activité musicale dans le stade prégénital de l'enfant, période où les sons extérieurs paraissent menaçants, et à partir de laquelle l'individu essaye d'organiser des sonorités en structures, pour les maîtriser. La différence de nature entre mime et danse, dont parlent les praticiens, ne pourrait-elle pas être envisagée dans un contexte ontogénique ?

DÉVELOPPEMENT ONTOGÉNIQUE

Decroux avait posé des distinctions entre mime de l'acteur, mime du danseur et mime du mime. Le mime contemporain, decrousien ou lecoquien, s'affirme comme le mime du mime, et ne se limite plus à des mouvements exclusivement dénotatifs (gestes sociaux, ou stylisation de gestes biologiques stéréotypés) mais se consacre à ce que Georges Mounin appelle

« l'utilisation du geste au 4^e degré »¹⁸. Loin de vouloir comme la pantomime créer un langage gestuel substitut de la parole, le mime contemporain est à l'écoute de gestes intimes, propres à l'individu, gestes qui seront épurés, élargis et chargés de signification symbolique par l'élaboration du geste corporel. De par l'économie du signifiant et la charge affective du signifié qui le nourrit, les gestes sont alors les messages indicibles du vécu personnel, les outils d'un symbolisme inconscient, d'une nouvelle poésie corporelle. Si on considère que tout sentiment, conscient ou inconscient, a une empreinte corporelle, le mouvement expressif peut alors révéler non seulement des émotions mais aussi des états psychophysiologiques, intellectuels, voire métaphysiques. Certes, ces états intérieurs peuvent être exprimés verbalement. Cependant, pour Decroux c'est le caractère partiel de l'expression corporelle qui lui donne sa force artistique : « je crois qu'un art n'est complet que s'il est partiel »¹⁹. De plus, le mouvement est présent dans toute expression humaine et, de fait, il est saisi bien avant le langage. C'est donc à partir de ces deux notions : fragmentation et omniprésence du mouvement, que peut être justifiée une recherche concernant la différence d'expression entre danse et mime sur un plan ontogénique.

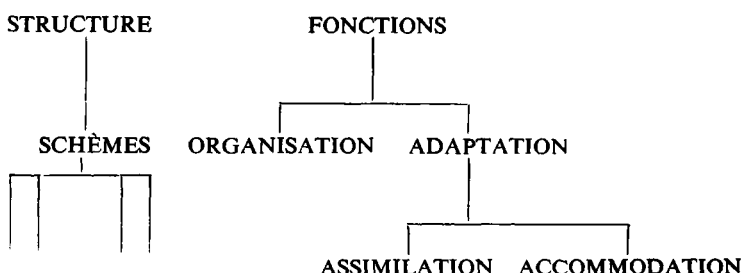
Fragmentation, parce que cette partialité d'intérêt (le geste) est un parti pris qui exclut d'autres manifestations expressives. Cette inclination est, toutefois, partagée par les deux formes. Rappelons, néanmoins, que le problème se pose parce que le mime s'est rapproché de la danse en devenant lui aussi abstrait. Omniprésence, parce que la science reconnaît que tous les schèmes du développement et de l'expression d'un individu reposent sur la motricité et la sensation, c'est-à-dire sur des événements essentiellement corporels. Ce que nous cherchons donc, ce sont les différentes expressions motrices qui apparaissent pendant la période de développement de l'enfant, pour situer une possible origine de manifestations

18. G. Mounin, *Introduction à la sémiologie*, Paris, Minuit, 1970, p. 169.

19. E. Decroux, *op. cit.*, p. 45.

artistiques devenues ultérieurement la danse et le mime. Posé différemment, le problème consiste à différencier les psychologies du mime et du danseur, en un retour aux sources en quelque sorte.

Les théories de Piaget concernant les origines de l'intellect fournissent un modèle pouvant éclaircir ce problème. On peut schématiser sa théorie du développement suivant le graphique suivant ²⁰ :



Ce schéma représente le mécanisme du développement de l'enfant. Les *structures* qui désignent chaque nouvel état, chaque nouvel événement auquel l'enfant est soumis sont par définition changeantes, variables. Les *fonctions*, par contre, se réfèrent aux schèmes innés, elles sont héritées biologiquement et sont fixes. Le bébé *organise* les structures en s'y *adaptant* selon deux modes : par *assimilation* lorsque l'organisme utilise l'environnement et l'incorpore, par *accommodation* lorsque l'organisme lui-même est modifié par le stimulus extérieur en un processus de médiation. Ce fonctionnement adaptatif crée sans cesse de nouveaux schèmes qui correspondent aux stades du développement de l'enfant. L'hypothèse à l'origine de ce rapprochement esthétique-psychologie est la suivante : la danse correspond à la fonction adaptative de l'*assimilation* alors que le mime correspond au processus de l'*accommodation*. Avant de procéder à la vérification de notre hypothèse, il est utile de mentionner certaines attitudes de travail caractéristiques des

20. J.L. Phillips, *The Origins of Intellect, Piaget's Theory*, San Francisco, W.H. Freeman and Co., 1969, p. 7-10.

mimes et des danseurs que nous avons eu l'occasion d'apercevoir au cours de chorégraphies et de mises en scène.

Les gens de théâtre ont souvent reproché aux mimes le fait que contrairement aux acteurs ils ne paraissent jamais engagés émotionnellement dans leur jeu. Leur jeu, allant de l'abstrait mécanique au comique outré ou glacial, semble toujours reposer sur une technique extérieure. Même lorsqu'il y a l'engagement, cher à Decroux, il est basé sur une implication mentale — politique, philosophique ou esthétique — mais jamais sur la révélation de la personne intime du mime. On a l'impression que l'art du mime se limite à l'imitation de l'univers et des personnages, et au plus à l'imitation de ses propres émotions. Il est si conscient de son corps en tant que producteur de signes que ce n'est que rarement qu'il se laisse diriger par un metteur en scène. Il est en quelque sorte son propre metteur en scène. Sa technique corporelle lui sert à cacher sa personne intime et à reproduire l'univers sous l'angle de l'observation. Au contraire, il nous est toujours apparu que le danseur, contrairement au mime, semblait vouloir s'engager dans son expression corporelle jusqu'à une certaine inconscience. Comme si le danseur s'engageait totalement dans son corps pour éviter d'utiliser son intellect. La docilité avec laquelle les danseurs se laissent mener par les chorégraphes et la présence constante d'émotions à l'origine de leurs mouvements en sont les preuves. Certaines phases du développement de l'enfant correspondent à ces caractéristiques.

Wallon indique que « pour l'enfant la pénurie et la fragilité de sa vie intellectuelle ont pour contrepartie nécessaire sa grande émotivité »²¹. Cette émotivité l'oblige à développer une mimique posturale qui est, en fait, une adaptation sensorielle grâce à laquelle il se perçoit dans l'objet extérieur tout en percevant l'autre en lui. En fait, il se confond avec son entourage. C'est dans ce jeu adaptatif d'identification à l'extérieur qu'on peut voir l'origine de la danse. En effet, il corres-

21. H. Wallon, *les Origines du caractère chez l'enfant*, Paris, P.U.F., 1973, p. 92.

pond aux caractéristiques du danseur que nous avons décrites plus haut : émotivité, expression sensorielle et corporelle sans intervention de l'intellect, intériorisation des phénomènes. Par la suite, une autre phase de développement intervient, développement perceptif qui concerne la maîtrise des objets et des stimuli extérieurs et qui au-delà de l'automatisme pur procède par le biais de la vie intellectuelle, c'est-à-dire par représentations et symboles, à un accommodement au monde environnant. Piaget confirme que les différents stades du développement de l'enfant sont caractérisés par un va-et-vient constant de l'imitation et du jeu. L'*imitation* est purement accommodation tandis que le *jeu* est entièrement assimilation. L'imitation — comme nous le révèle l'origine étymologique du mot mime — correspond à l'activité que nous avons décrite comme typique du mime : expression intellectuelle, maîtrise dans la perception de son engagement émotionnel, reproduction distancée des phénomènes. Lors du processus d'imitation, l'enfant en arrive vers l'âge de deux ans à imiter des modèles complexes voire des objets absents. Il s'agit là d'un mécanisme d'apprentissage primordial. Par le jeu, l'enfant manie les mécanismes acquis, tout d'abord inconsciemment puis comme des schèmes intériorisés grâce auxquels il peut consciemment « faire semblant », c'est-à-dire, exprimer un symbolisme assimilé²². Au stade final imitation et jeu se confondent : c'est peut-être là le stade de l'acteur.

La danse qui s'exprime essentiellement par une mimique posturale et qui est un mécanisme premier, biologique, sensoriel, lié à l'émotion, semble donc être une expression comportant le jeu, donc une assimilation du réel. Par contre, le mime, en reproduisant le réel, correspond à un développement perceptif qui suppose une accommodation et par là une maîtrise du monde environnant, maîtrise qui lorsqu'elle est achevée intègre la dimension ludique mais consciente de l'assimilation. C'est par le jeu que danse et mime reproduisent respectivement les structures organiques internes et les schèmes

22. J.L. Phillips, *op. cit.*, p. 41-49.

externes de l'environnement. Ces deux activités qui demeurent adaptatives reposent plutôt sur le « sens de la vie » que sur le « sens tragique ». Cependant, comme la danse est plus proche de l'émotion, elle est plus apte à exprimer le sérieux ou la joie, l'angoisse et l'exaltation. Le mime, qui est avant tout d'ordre perceptif, intellectuel, est plus apte à exprimer la satire et l'humour.

Quelques questions se posent cependant. De quelle nature sont ces gestes fugitifs, indicibles et individuels qu'encourage l'esthétique de Lecoq ? On peut dire que, même inconscients, ils sont, parce que individuels, une prise de position, un commentaire, une réaction au monde et à la société. Alors que dans la danse, lorsque Martha Graham recherche ce même type de gestuel, c'est en rapport avec un individu qui subit l'action du monde environnant. Cette angoisse ou, plus généralement, cette émotion rejoignent un substrat affectif qui est fonction d'abord de l'organisme et donc plus primitif, plus universel. Ainsi, même lorsque les mouvements du mime et du danseur utilisent un système identique de géométrie dans l'espace, ils n'en représentent pas moins des expressivités différentes : si l'une agit, l'autre est agie.

Une autre question concerne, dans le cas de la danse, le rôle du chorégraphe. On est placé dans une situation paradoxale où le chorégraphe peut utiliser le corps du danseur indépendamment de son expressivité individuelle, le danseur devenant alors le matériau de la composition graphique et cinétique. On ne saurait dans ce cas parler de la sensibilité créatrice du danseur puisqu'il ne fait que mettre son corps, mécanisme hautement malléable, au service de l'expression visuelle d'autrui. On se trouve alors confronté à une création paradoxale qui utilise le stade primaire de l'expression pour des compositions formalistes de la plus haute intellectualité. Il en va de même dans le mime où certaines compositions decrousiennes relèvent de l'abstraction pure, de la perception géométrique plutôt que de la kinesthésie. Il semble que les recherches concernant le mouvement corporel aient abouti à une situation limite dans laquelle l'élément humain est déshu-

manisé, le mime ou le danseur n'étant plus pour le chorégraphe que ce que sont les notes pour un compositeur, c'est-à-dire, un matériau. L'expression par le corps achève ainsi son long chemin de l'imitation rituelle au graphisme cinétique.